

CUERPOS CON DUENDE EN LA POESÍA DE ANA ROSSETTI Y MERCEDES ESCOLANO

JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN
University of Maryland at College Park

Se suele repetir el tópico de que la literatura española ha sido en general muy recatada en su tratamiento de lo erótico. La crítica conservadora, Marcelino Menéndez y Pelayo y Ramón Menéndez Pidal entre otros, se encargó de levantar otro muro de muy distinta «vergüenza» para encubrir «pudorosamente» aquellos ejemplos que conformarían este canon. El tópico de la ausencia del cuerpo en nuestra tradición es refutable en cuanto nos fijamos en libros tan clásicos como *La pícara Justina*, *La Celestina*, o *El Libro de Buen Amor*, con la implícita presencia en él de *El collar de la paloma* de Ibn Hazm. Pero el tema se torna más espinoso si advertimos la ausencia de las escritoras. Así parecía afirmarlo el índice de una antología de la poesía erótica hecha por la revista *Litoral* en 1985, donde sólo aparecía el nombre de una poeta española: Ana Rossetti.

Además de que podemos encontrar algunos balbuceos poéticos erótico-amorosos de la pluma de mujeres antes del siglo XX, en particular en la tradición andalusí, Hamda Bint Ziyad y Mut'a (Teresa Garulo 88, 109), o bien en la literatura áurea, María Zayas y Sotomayor (Janés 130-131), en 1985 también se había publicado una antología de la joven poesía española escrita por mujeres, *Las Diosas Blancas*, la cual contradecía lo anteriormente apuntado por *Litoral*. La crítica falogocéntrica de la literatura española reciente sigue en su mayoría atribuyendo la presencia de mujeres en los ámbitos literarios y editoriales a un fenómeno puramente comercial, gracias al cual «se les permite» tener acceso a un mercado

tradicionalmente dominado por los autores masculinos¹. Considerando que «no todo el monte es orégano» en la antología de Buenaventura o en los libros escritos por mujeres —como en la literatura masculina—, esta postura de recelo también implica una actitud de paternalismo antifemenino, en el que subyacen el miedo, la incompreensión y desconocimiento ante lo que la poesía escrita por mujeres está aportando a la lírica española actual: en particular, la poetización del cuerpo cuya visualización y escritura componen un discurso novedoso, frente a los modelos patriarcales de representación de la literatura erótica. La citada antología no se eximía de este recelo ante el cuerpo femenino, y lo patentizaba en el título al calificar a las poetisas de «blancas», y clasificarlas patriarcalmente como escritoras vírgenes. Y en el prólogo, se insinuaba que su «canonización» sólo podía ser «concebida» como página en blanco bendecida por la fuente fálica de la pluma masculina: «Transcurren miles de años sin que ninguna mujer escriba nada *hondamente femenino* y al alcance de las entendederas viriles (...) Si este libro lleva el osado título de *Las Diosas Blancas*, es porque uno cree haber descubierto —directa y sin trujumanerías [sic]— la voz de la Diosa en los nuevos escritos de las escritoras nuevas» (12-13).

En cuanto a la presencia del cuerpo como molde poético, destacaban entre «las diosas blancas», dos poetisas gaditanas cuya obra ha ido creciendo desde 1985. Ana Rosetti, *Indicios vehementes* (1985), *Devocionario* (1986), *Yesterday* (1988) y Mercedes Escolano, *Felina calma y oleaje* (1986), *Malos tiempos* (1988). No es de extrañar esta coincidencia geográfica si la estudiamos a la luz de la tradición carnavalesca gaditana y el culto a las «puellae gaditanae». Pero sobre todo, hay que advertir la semilla de la poesía andalusí que sigue de cerca el Corán, en cuanto a que los placeres del cuerpo son formas de asumir la esencia humana y de predecir los goces (Victorio 56-57). Este profundo surco erótico lo recoge por consiguiente la presencia de voces femeninas en el primer vagido de la lírica castellana: las jarchas y por extensión, la lírica popular de las cantigas d'amigo de la tradición galaico-portuguesa.

¹ En el encuentro de «España ante el Siglo XXI» de la Ohio State University (abril 1990) donde hablé de este tema, fueron varios los poetisas, que preguntados sobre la vigencia de la poesía femenina, se pronunciaron de esta forma.

Trataré en mi lectura de la poesía de Rossetti y Escolano, de navegar en las antípodas del patriarcalismo crítico antes señalado, y seguir lo que indica Susan Suleiman: «in opposition to the logic of 'phallic' discourse —characterized by linearity, self-possession, the affirmation of mastery, authority, and above all of unity— feminine discourse must struggle to speak otherwise» (13). Intentaré aquí deslindar esta lírica de la tradición masculina, y por lo tanto realizar una lectura ideológica pero también una ginocrítica como la califica Elaine Showalter (Abel 15) para trazar algunos de los rasgos particulares respecto al tratamiento del cuerpo. El cuerpo se verá no sólo como un discurso femenino en el que el placer [Irigaray] (Moi 127 y ss.) o la cosmicidad [Cixous] (Moi 102 y ss.) se abren hacia lo tético-semiótico o imaginario (Kristeva, Lacan), es decir como lo no reproductivo (Spivak 151), sino también como una construcción cultural (Suleiman 14) que hay que des-velar, ya que como afirma Ann Rosalind Jones «to write the body is to re-create the world» (Showalter 366).

En «Los devaneos de Erato», primer poemario de Rossetti y el más explícitamente interesado por el cuerpo de la colección *Indicios vehementes*, como su título indica, se retoma la tradición clásica de la poesía latina y helénica bajo la desenfadada guía de la musa Erato, pero se contrapone a la experiencia de otros poemas de tema contemporáneo. La titulación de los poemas de tema clásico es en su mayoría escueta y verbalmente elíptica: «Paris; Cibeles ante la ofrenda de tulipanes; Inconfesiones de Gilles de Raïs; A Sebastián, virgen; Diótima a su muy aplicado discípulo; Onán; Triunfo de Artemis sobre Volupta». Por contraste, los de tema contemporáneo tienden ya desde los títulos, a colorear su erotismo de ironía, rasgo que se destacará en la escritura de ambas poetas. Así lo señalan los largos sintagmas verbales donde la voz enunciativa hace continuos guiños aclaratorios al enunciatario: «Un señor casi amante de mi marido, creo, se empeña en ser joven; A quien, no obstante, tan deliciosos placeres debo; De como resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal; Escarceos de Lou Andreas Salomé a espaldas de Nietzsche, claro; Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas». Las referencias y contextos clásicos, el léxico rebuscado que alude al mundo decadente de los interiores modernistas, la exquisitez de las telas, el efluvio de las fragancias, el proceso palimpsestico de escritura que nos hace percibir el poema

al interior de un cuadro, o las referencias metapoéticas respecto a su elaboración entroncan casi todos estos poemas con la tendencia «culturalista» posmoderna de los poetas novísimos, en especial, los venecianos.

Así el primer texto, «Paris» (19), alude a la potencia sexual del héroe troyano «violador perenne» y hace alusiones a sus hazañas con «tres diosas/ [que] quieren morder contigo la manzana» (la ninfa Oenone, la diosa Afrodita y Elena, la de brazos de nieve). El siguiente, «De repente, descubro el retrato de Javier Marías» (20), se configura como poema típicamente posmoderno en el cual se destaca el proceso metalírico de la escritura, intertextualizando en un proceso de negación simétrica (Kristeva, *Semiótica* 68) el desnudarse autorreferencial de «Vino, primero pura» de Juan Ramón Jiménez. En el poema de Rossetti, en vez de buscar la «desnudez», se va re-vistiendo la imagen/poema que iluminará los pálidos contornos del personaje prerrafaelita cuyo medallón/página en blanco, antes vacío[s], termina finalmente mostrando la obra acabada de «mi muy querido rostro de pronto revelado, instante seductor, poema inevitable». En otro caso, «A un joven con abanico» (49), la indeterminación del poema que reescribimos es metatextualmente referida como «larvado gesto que aventuras». El abanico sirve como espacio paragrammático de diferencia entre la imagen de la madre del protagonista «reclinada/ en la gris balastrada del recuerdo» y el gesto transexual del hijo, el cual «peligrosamente, [s]e desvía». «Un señor casi amante de mi marido, creo, se empeña en ser joven» (29) intertextualiza los recuerdos irónicos de poemas como «Contra Jaime Gil de Biedma» o «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» de *Poemas póstumos*. Se trata de un poema soliloquial donde se pasa revista a la vida caduca tras la que, en modo biedmano, el personaje se contempla acabado, ya que el «cuerpo devastado, sufre, tiembla» sin atreverse «a pedir asilo/ en ningún otro templo de Sodoma».

Pero en cuanto nos adentramos en el tratamiento de lo erótico más específicamente referido a la mujer, advertimos novedades respecto al cuerpo. Las referencias a figuras míticas son símbolos de la fecundidad de ese sexo (las diosas Cibeles, Volupta) o del amor (la sacerdotisa Diótima). Cibeles, diosa de la fuerza de la naturaleza, disfruta de un culto orgiástico que se transforma en «ofrenda anual de tulipanes» (27), uno de los poemas más explícitamente sexuales. La visión de éste es interna a la divinidad, a

través de un monólogo dramático subjetivo de focalización interna. Por ello, lo que se describe es la metaforización vegetal de los órganos sexuales masculinos («capullo, tulipán sonrosado, apretado turbante, pedúnculo, tersísimo tallo, alta flor tuya erguida») y la reacción de placer del cuerpo femenino. A pesar de que ésta suplique «pasivamente», «oh, lacérame tú, vulnerada derribame», el final del poema muestra que los verbos pasan a delimitar el espacio activo del cuerpo femenino, «como anillo se cierran en tu redor mis pechos,/ los junto, te me incrustas, mis labios se entreabren», por lo que se termina equilibrando la aparente relación de subordinación inicial. El punto de vista del texto muestra cómo se supera la tradición de la literatura erótica, cuya tendencia es la de la objetivación pasiva del cuerpo de la mujer a través de la lente contemplativa del hombre. Muy poco sabemos de la representación del cuerpo masculino y de las sensaciones femeninas vistas por las mujeres. Y precisamente, lo que aquí se revela más íntimamente es la cambiante turgencia del órgano sexual masculino, metonimizado vegetalmente siguiendo el modelo latino de los Priapeos (Segura 191 y ss.), pero según lo percibe y lo siente el foco y la voz femenina.

Aún más explícito en la forma en que la mujer controla sus reacciones sexuales, impone su punto de vista y deshace mitos «esenciales» es «A quien, no obstante, tan deliciosos placeres debo» (42). Jocosamente la voz achaca la preservación de su virginidad, «¿me atreveré a decirlo?» a la impotencia de su pareja masculina y aboga por el placer personal con el que remoja sus ingles «detrás de cada cita con abluciones vanas». Denuncia la virginidad como práctica cultural, «falsas futuras nupcias blancas», y la exhibe como marca de distinción, «sobrepasando el tiempo/ que la edad aconseja y Cupido consiente». Defiende, pues, el amor no reproductor, exento de plusvalía espermática, ya que su pareja «no soportaría[s] placer tan cruento», en favor del juego erótico de grado cero: «Hundamos nuestras bocas en la fresca reseda/ de nuestros célibes y ocultos sitios».

La mujer capacitada para el placer heterogéneo se diferencia del hombre, «castrado» por la centralidad de sus órganos sexuales y de su discurso. Como dice Luce Irigaray, «*Woman has sex organs just about everywhere. She experiences pleasures almost everywhere ... The geography of her pleasure is much more diversified, more multiple in its differences, more complex, more*

subtle, than is imagined — in an imaginary [system] centered a bit too much on one and the same» (cit por Ann Rosalind Jones, Showalter 364). Si según Freud, el complejo de castración es el puente lacerado de acceso de la mujer a la sexualidad, dicha «impotencia» se vuelve aquí virtud y fuente de vitalidad corporal (Scheman 70-72). Si para plasmar la diferencia del cuerpo femenino castrado falocráticamente por el hombre, se necesita deconstruirlo, ninguna forma más desmitificadora que la de postular la impotencia masculina como fuente de placer de lo femenino. Dice Valie Export que la mujer «must also deny her negative forms, derived from the masculine, the so-called feminine, i.e., she must accept that woman doesn't have to be a mother, doesn't have to be passive, doesn't have to be body, as exactly that which the masculine definition of woman intends anyhow» («Body/Masquerade» 22). Afirma Export que la experiencia del cuerpo como diferencia también es una de dolor, como se advierte en poemas de *Devocionario* donde el cuerpo femenino como sangre («Exaltación de la preciosa sangre» 14) y como fuente de placer masoquista («Martyrum Omnium» 16-17) ilumina la cámara oscura velada por el foco masculino.

«Diótima a su muy aplicado discípulo» es de nuevo un poema que permite observar el juego erótico-irónico al que Rossetti somete la tradición. La elección de la sacerdotisa Diótima de Mantinea, fuente del amor platónico se ve aquí invertida hacia la carnalidad, ya con el epígrafe de otra diosa de la belleza, ésta más frívola y contemporánea, Cocó Chanel: «El placer es el mejor de los cumplidos» (40). El discípulo claro no busca ascender por la escala del amor ideal hacia la belleza sino más bien «descender» por la de los placeres corporales desde los «tiesos pináculos» de los senos hacia la fuente escondida de la bondad corporal, donde Diótima siente su «amenaza». Y en todos los casos, los cuerpos de la poesía de Rossetti van descubriendo su desnudez, pero nunca se presentan como desnudos. No se trata de exhibicionismo que nos dejaría en la esfera de la tradición masculina pornográfica sino de revelación progresiva del cuerpo. La cultura falocrática ha exigido que las mujeres miren sin ser fuentes de la mirada y que a su vez sean contempladas como objetos (Scheman 88-89). Lo que se ve y se va advirtiendo según avanza el texto es un cuerpo revelándose tanto interna como externamente, y la que ve y siente es casi siempre una mujer, o un hombre en actividad

homosexual (Gilles de Raïs) u onanista (Onan), sin que existan entre el ángulo de los protagonistas líricos y el nuestro, puntos de vista intermediarios de mirones masculinos.

En el caso del amor lesbiano, éste se presenta de nuevo como no subordinado al deseo o al foco masculino, en poemas como «Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales», «De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal», «Triunfo de Artemis sobre Volupta». «One finds plenty of lesbian scenes in male pornography from Sade on. But as a number of commentators (...) have pointed out, lesbian scenes in Sade and elsewhere are always subordinated to a male gaze and above all to male desire» (Suleiman 11). Particularmente en «Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales» (36-37), el cuerpo femenino se analogiza con las murallas de una ciudad asediada por un ejército masculino y elpreciado botín del «inviolado himen» se entrega al placer lésbico, por lo que de nuevo se niegan los instintos reproductores de la sociedad falocrática-capitalista cuya triada madre-mujer-virgen es la base que conduce a la plusvalía reproductora. Así, «el falo, presto a traspasarnos/encontrará, donde creyó virtud, burdel» (37).

En textos donde lo que se objetiva es el cuerpo masculino, mientras el femenino lo contempla abiertamente, curiosamente aquél aparece vestido, distante e inaccesible para la consumación del deseo. Si recordamos que la propia Rossetti ha desempeñado entre otros oficios, el de sastre, no nos sorprende la saturación léxica del vestido como metonimia o sinécdoque del cuerpo que muestran muchos de sus poemas. En «Embriágame» (55) de *Devocionario*, los márgenes del vestido (alforza, pliegue, bordados, cenefa, costuras) son los hilos conductores del rompecabezas que conducen al «don impetuoso de tu amor», como si a nivel simbólico se mostraran como muestras téticas de la rotura de la «chora» corporal-semiótica, de la separación sujeto-objeto (*La révolution du langage poétique* 44). En «Calvin Klein, Underdrawers» (54) de *Yesterday*, el cuerpo femenino se sinécdoquiza alrededor del pantalón de moda. En «A un traje de pana verde que por ahí anda perturbando a los muchachos» (43) de *Indicios vehementes*, la indeterminación genérica permite que el cuerpo objetivado cobre tras el velo del vestido una cierta ambigüedad ginoandrógina. Además la ropa se ve como escudo que impide el degustar «la cáscara del fruto que no debo probar», transformando el texto

en deseo. En «Chico Wrangler» (97), poema desgajado, inserto en la última sección de *Indicios vehementes*, heterogéneamente titulada «Sturm und Drang», el deseo está aún más específicamente hipotecado en la sugerencia de la entrepierna que se presenta al final del texto. E icónicamente el poema lo refuerza por la brevedad de su último verso, «se separan». Ante todo, el texto objetiva el personaje al máximo, encerrado en los estereotipos corporales y vestimentales, «cigarro, camiseta incitante, vigoroso brazo, perfectas piernas, ceñido pantalón», dando a entender como quería Virginia Woolf que somos lo que vestimos.

En los escasos poemas de amor homosexual, lo que en general se hace es sugerir esta posibilidad, como en «A Sebastián, virgen» (38), cuya desfloración se le propone palimpsésticamente a Eros, el «arquero divino» cuyos «ojos fornicaban por tu espalda». El más explícito de esta serie, «Inconfesiones de Gilles de Raïs» (32), contradice la paradoja de su título para afirmar abiertamente los deseos más secretos que el personaje siente a través de su monólogo dramático: la consumación del orgasmo como suspiro de muerte, «esa rugiente ternura/ tan parecida al estertor final/ de un agonizante, que es imposible/ no irlo matando mientras eyacula». La asociación eros/tánatos nos lleva a los límites y comienzos del erotismo, a la definición de Bataille, de que es «l'approbation de la vie jusque dans la mort» (15).

Dos poemas más referentes al despertar sexual de la infancia y al mundo represivo de la mitografía, vista con acusada sensualidad «Advertencias de Abuela a Carlota y Ana» (30-31) y «Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas» (50-51) unen este libro a la siguiente entrega, *Devocionario*. Se mueve éste por las esferas de los recuerdos empapados de mística sensualidad, donde el verbo se hace carne. «Festividad del dulcísimo nombre» (13), poema emblemático del libro, se articula en torno a la presencia del cuerpo como espacio semiótico o imaginario de transición hacia la escritura del poema. El devocionario, espacio intertextual de esta nueva serie sufrirá la violencia metonímica del lenguaje, «menstruo continuo/ del incensario ardiente», sacudido por la libertad corporal, en donde dos corpus copularán —«mi cuerpo todo/ tu cuerpo recibía»—, el erótico y el religioso, el de la transgresión y el de la prohibición. Y metalíricamente se plantea el juego paragrammático entre eros/theos, eros/logos: «cuando de los versículos,/ las más bellas palabras, asentándose

iban/ en mi inocente lengua./ Mis primeras caricias fueron verbos». Enmarcando la primera parte del libro, un poema simétricamente metalírico, «Recordatorios» (30-31), entona una sinfonía erótica en la que la música sirve ahora como partitura para textualizar el cuerpo/poema evocado: «Sigo aún tras mis párpados/ inundada de música, aprendiéndote,/ tantas las noches atesorando seda,/ recordándote, para en tu ausencia hacerte/ discernible». Como afirma Barthes de Sade, Rossetti «choisit toujours le discours contre le référent; [elle] se place toujours du côté de la *sémiosis*, non de la *mimesis*» (Sade, Fourier, Loyola, 41).

En *Devocionario*, la oposición sagrado/profano, sentada por la pareja theos/eros, se deconstruye para oscurecer su barrera por lo que el mundo de lo sagrado aparece como ámbito de la transgresión, reservada a lo profano por la tradición cristiana (Bataille, 132 y ss.): «Nunca Poe, ni Bécquer, ni el mismo Lovecraft/ pudieron compararse a la voz de mi madre/ describiendo piadosa y minuciosamente/ castigos ejemplares y horrores deliciosos» (18-19). Lo sagrado vuelve a cobrar en este libro su sentido original de accesorio a lo prohibido o inalcanzable, de espacio del deseo y del estremecimiento, del placer intenso y de la angustia del mundo, «de la fête, des souverains et des dieux» (Bataille 75). Sobre este núcleo indeterminado, se levanta la figura angélico-satánica, vigía del libro, como lo muestra la sección «In conspectu angelorum». El espacio de la contemplación del juego erótico a través del recuerdo de las voces líricas está acotado por todo un rosario de mitos religioso-infantiles. La pulsión corporal aquí no es la fuente de la caída, como luego ocurre en la tradición cristiana que expulsa al mundo de lo profano lo impuro de lo sagrado (Satán), sino el epicentro de la exaltación erótico-mística, como en la tradición de los pasos andaluces. «Demonio, lengua de plata...» (39), «Just Call me Angel of the Morning» (46-47) o en «Del prestigio del demonio» (37-38) asumen la radical desviación del cuerpo que anhela en lo sagrado «el masculino enigma/ único vaticinio» (38), «tu oscura coraza» (39), «que el milagro suceda» (47).

Unido a esta deconstrucción, se encuentra el hecho de que la figura del ángel se desdibuja también en los límites de la tradición profana, es decir, en la figura de Eros y Cupido como símbolos clásicos y sobre todo, en la ambigüedad sexual que la representación angélica siempre tiene desde los ejemplos asirios hasta la iconografía cristiana del Renacimiento y del Barroco, pasando por

la indeterminación genérica del cristianismo. El ángel al presentar este acusado hermafroditismo deshace aún más la especificidad sexual de los cuerpos que entran en contacto con su sombra. En «La anunciación del ángel» (35) aunque el poema en su descripción anuncia rasgos sémicos típicamente masculinos (gladiador, vello, músculo, dardo presentido), su final apunta hacia la ambigüedad ginoandrógina: «rosa gladiolo o en mi vientre ascua» mientras la voz espera «averiguar» el cuerpo «con su novicio tacto». Mucho más específico es «De los pubis angélicos» (36), significativamente dedicado a la transvesti «Bibí Andersen», en el que se plantea abiertamente la ambivalencia hermafrodita «donde el enigma embosca su portento» y se aspira a «comprobar, por fin, el sexo de los ángeles».

El cuerpo deconstruye el cuerpo, borra los límites de su identidad, en una comunicación de márgenes que abre nuevas perspectivas para la tradición erótico-religiosa, el sendero del sueño abierto por la poesía: «La poésie au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité: la poésie est l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil» (Bataille 30). El alma, espacio tradicional de lo imaginario-semiótico, separada del cuerpo por el orden simbólico, produce en éste su transformación y búsqueda del estado semiótico, aspirando a hacer desaparecer su diferencia en el caos de la chora subliminal de la experiencia erótica-mística. Como lo muestra «Santifícame» (53), cuanto más se «desciende» por la escala enturbada y confusa del espíritu, «debía ser el alma/ si, era el alma la congoja aquella», más se «asciende» por la corporal en la que «una de mis manos incontenible y pálida/ siguiera resbalando/ despacio, muy despacio, por mi pelvis». El cuerpo se alza como espacio sagrado de paradójica transgresión donde la oposición sujeto/objeto queda disuelta.

Esta tendencia ginoandrógina y paródica une significativamente la poesía de Mercedes Escolano con la de Rossetti. Tras la exploración del cuerpo marino a través del ejemplo veneciano en *Las bacantes* (1984) y *Antinomia* (1987), aquél había tenido su plena confirmación en *Felina calma y oleaje* (1986), donde la mar arrasaba en su marea un polifacético arco iris de cuerpos metamorfoseados². En el último cuaderno de Escolano, *Malos*

² En otra parte, he tratado la poesía de Mercedes Escolano hasta 1986.

tiempos (1988), la tendencia paródica enmarcada por el lenguaje erótico gira al compás de la cultura popular y el noctambulismo tan importante para poetas como Jaime Gil de Biedma o Luis Alberto de Cuenca, mientras la pasión sexual salta como fiera. Dos de los poemas, «Escenas inolvidables» (7) y «Tarzán & Jane» (9) evocan el mundo del celuloide y recurren a un manojo de intertextos musicales y cinematográficos. El primero utiliza un monólogo dramático en el que la imagen de la artista estereotipada de Hollywood, «domeñada, débil hembra», se ve presa de los rugidos depredadores del poder «musa de algunos/ directores sin suerte ni dinero». El «seductor felino» devora/copula con el cuerpo comerciable de la actriz, transformándola en «carne fresca/ bajo el lomo feroz del cuadrúpedo amable/ que, con voz amielada, a mi oído susurra/ la banda sonora de algún viejo éxito». La trampa de la seducción y de la gloria cinematográfica queda por lo tanto encubierta por el sórdido comercio entre bastidores.

«Tarzán & Jane», otro monólogo dramático, parodia el cortejo nocturno con imágenes que propugnan la ferocidad selvática vista en los cinematógrafos con notas intertextuales de cine negro y hálito de película del oeste: «Perdido en la selva sin ley de tu aliento,/ lianas son tus dientes para mi dulce lengua,/ perros carniceros a punto del asalto». Por otro lado, el lenguaje amoroso de raíz romántica se deconstruye con la presencia de coloquialismos o palabras que evocan la fragmentación y lo efímero de la experiencia, léxico ceñido a la ilusión de la fiebre sabatina con regusto a Travolta trasnochado y degradado: «¿Quién mutilará sin miedo la última hoja?/ ¿Quién le romperá la cara a la mentira?/ ¿Quién pondrá flores al héroe de la noche?/ Buenos días, amor, crímenes pasionales/ sólo se cometen en la fiebre del sábado». En «Cenicienta in the Night» (12) se vuelve al tema de la prostitución, adelantado en «Professional Wave» (47) de *Felina calma y oleaje* ahora en la voz de un marino más interesado en la bebida que en el comercio sexual, incapaz ya de traspasar los márgenes de la ilusión: «La quise, sí, pero fue un sueño/ amarla un grado más que a la ginebra,/ pues todo asunto tiene sus distancias,/ su puro y cristalino vaso de locura». El sujeto como el poema es incapaz de hundirse en el arquetipo de la felicidad de novela rosa «donde nunca, nunca den las doce» de la misma forma que el texto está irremediabilmente abocado a su punto final.

Finalmente, en el titulado «Barra de labios» (13) se funden el discurso clásico que se había utilizado en libros anteriores, «Perfecta fierecilla como era, pagó/ con treinta insultos mi osadía» con lo coloquial «siéndome preciso abrir de un tajo/ el cauce sostenido del deseo», junto al lenguaje mecánico «apretado pernil de caucho sintético,/ motorizado macarra de la vía pública,/ tuve que frenar en seco ante sus piernas/ y montarla a la grupa de mi vespa». Este nuevo Amadís mecanizado transforma ahora su potencia fálica en metalizado rugido sobre ruedas encarado «hacia el bulbo central de su diana», donde la ambigüedad juega con la polisemia del frustrado asalto a unos labios imprecisos: «dispuesto a descarnarle el vivo anzuelo,/ atropellarle el carmín y de su encía,/ hacer brotar dulzona y necia sangre». Aunque visto el cuerpo de la mujer desde un foco masculino, la voz femenina de estos poemas doblega las tendencias patriarcales del discurso apropiándose en su reescritura, parodiando mitos tradicionalmente masculinos (donjuanismo, caballería, pasividad femenina en el cortejo, comercialización sexual). La polifonía de la obra de Escolano ofrece un discurso que también busca la ginoandroginia lírica en donde el cuerpo ceñido por el personaje masculino se escape a los dominios tradicionalmente excluyentes del mirón y evite la objetivación pasiva por el lector.

La poesía de Rossetti y Escolano reelaboran de forma innovadora la visión erótica que se esconde entre la doblez del lenguaje clásico, marino, religioso y contemporáneo. Ambas parten de la tradición del clasicismo romano y helénico para desviarse hacia lenguajes actuales y discursos ginoandróginos. Rossetti lo hace a través de la mística y la ambivalencia de sus ángeles hasta confluir con Escolano en los mitos modernos y llegar al cuerpo mecido por las melodías del rock, soul y folk norteamericanos. «Just Call me Angel of the Morning», de *Devocionario* o «Strangers in the Night», «Killing me softly with his Song», «Without you», «Feeling», «I say a Little Prayer» son algunos de los títulos de su última antología, también con cartel musical, *Yesterday*. Escolano desplaza la tradición marina para luego fijarse en lo efímero de los mitos de la cultura actual. Los discursos subvertidos por ambas poetas gaditanas gracias al lenguaje paródico e irónico derrumban otra leyenda «blanca» sobre la ausencia de textos eróticos femeninos y auguran mucho duende al «cuerpo» de la futura lírica femenina.

OBRAS CITADAS

- Abel, Elizabeth, Ed. *Writing and Sexual Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les éditions de Minuit, 1957.
- Barnatán, M. R. y García, J. *Poesía erótica castellana. (Del Siglo X a nuestros días)*. Madrid: Júcar, 1974.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971.
- «Body/Masquerade». *Discourse*, 11.1(1988-89): 3-142.
- Buenaventura, Ramón, Ed. *Las Diosas Blancas: antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión, 1985.
- «Del goce y de la dicha. Poesía erótica». *Litoral* 160-161 (1985).
- Escolano, Mercedes. *La almadraba*. Madrid: El Crotalón & Ultismo, 1986.
- . *Antinomia*. Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1987.
- . *Las bacantes*. Elche: Catoblepas, 1984.
- . *Felina calma y oleaje*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1986.
- . *Marejada*. Elche: Cuadernos «Poema Joven», 1982.
- . *Soldado raso*. Avilés: Cuadernos de Cristal, 1990.
- Garulo, Teresa. *Diwan de las poetisas de al-Andalus*. Madrid: Hiperión, 1986.
- Janés, Clara, Ed. *Las primeras poetisas en lengua castellana*. Madrid: Endymion, 1986.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poetique*. Paris: Seuil, 1974.
- . «Poesía y negatividad». *Semiotica*. Vol. 2. Versión española de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1978. 55-93.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. 2 vols.
- «Litoral femenino: Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea». *Litoral* 169-170 (1986).
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics*. London: Methuen, 1985.
- Naharro-Calderón, José María. «El cuerpo marino de la poesía de Mercedes Escolano». David Valjalo, Ed. *Canción de Marcela: Mujer y cultura en el mundo hispánico*. Madrid: Editorial Orígenes: 73-87.
- Rosetti, Ana. *Devocionario*. Madrid: Visor, 1986.
- . *Indicios vehementes: (poesía 1979-1984)*. Madrid: Hiperión, 1985.
- . «Quinteto». *Sueltos de poesía* 8 (1989).
- . *Yesterday*. Madrid: Torremozas, 1988.
- Scheman, Naomi. «Missing Mothers/Desiring Daughters: Farming the Sight of Women». *Critical Inquiry* 15.1 (1988): 62-89.
- Showalter, Elaine, Ed. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York & London: Methuen, 1987.
- Suleiman, Susan Rubin. *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard U. Press, 1986.
- Victorio, Juan. *El amor y el erotismo en la literatura medieval*. Madrid: Editora Nacional, 1983.

BLANK PAGE